

Del eco antiguo a la orquesta moderna ⁽¹⁾

Breve panorama de historia musical por **Andrés Pardo Tovar**

Primera conferencia

Antes de entrar en materia, y para iniciar esta serie de conversaciones, he creído oportuno dar a conocer a ustedes las ideas que en torno al concepto y significación del arte profeso yo.

A consignar aquí una declaración de principios, un credo artístico, en fin, llévame un imperativo de sinceridad. No tengo la pretensión de filosofar sobre la belleza, pero conviene que se conozca la filiación mental de aquellos a quienes escuchamos.

Para mí, el arte es patrimonio de la humanidad; supera el tiempo y el espacio, salva fronteras geográficas y cobra eficacia universal. En el plano superior de las creaciones geniales, las categorías estéticas desaparecen y el cuadro, el poema y la sinfonía aportan al espíritu idéntica dulcedumbre, júbilo y consolación semejantes.

No acierto a comprender, ni menos a justificar, el absurdo prejuicio que escinde en dos campos irreconciliables el panorama estético: arte burgués, arte proletario, expresiones vacías, trasunto de luchas enconadas y de odios de clase. La

(1) En la Universidad del Cauca dictó el autor, hace ya algunos meses, un ciclo de conferencias; para ello, sintetizó un texto de historia de la música elaborado por él en 1937 con destino a sus alumnos del Conservatorio Nacional. Reconstruidas especialmente para la **Revista del Colegio del Rosario**, publicanse ahora por vez primera.

belleza es una en su íntima esencia aunque múltiple en sus manifestaciones. Y para todos se extiende la campaña milagrosa del arte, zona de fraternidad universal ajena de suyo a las querellas y banderías cotidianas.

Creo, sí, un deber de justicia el llevar el arte hasta el umbral de la morada campesina y obrera. Pero esta tarea, iniciada muy tardíamente en nuestro país, supone una técnica coherente y una labor pertinaz. El pueblo, en ascensión cultural hacia el arte grande, único verdadero, seguirá el mismo proceso psicológico de todo individuo que se dedique a estas disciplinas de manera sistemática.

Y para finalizar esta especie de proemio que temo pueda fastidiar a ustedes por su índole un tanto doctrinaria, recordaré que el arte es simpatía activa, proyección sentimental del sujeto sobre el objeto, interpretación o estilización simbólica de la naturaleza, nunca copia servil de realidades inmediatas. Hace tiempo que estas ideas fueron enunciadas; algunas de ellas han motivado sistemas y doctrinas de corte académico y filosófico aparato: en viejos libros de oscuras pastas y amarillentas páginas, en sabias publicaciones alemanas y en novísimos tratados podemos espigarlas a nuestro sabor. Con razón asegura Wilde que el arte, lejos de imitar a la naturaleza, es el modelo del panorama o del paisaje. Que esta paradoja genial ponga fin a mis palabras iniciales.

Juventus mundi.

Los orígenes del arte corresponden de suyo a etapas prehistóricas de incierto contorno.

Reconstruyamos un capítulo de la vida del hombre primitivo: acosado por el hambre sale de su caverna. A través de la niebla matinal alcanza a percibir el bosque cuaternario: gigantescos helechos, árboles de nudoso tronco y hojas colosales, urdimbre multicolor de lianas y de frutos.

Por la llanura, encharcada por lluvias pertinaces, se oye resonar el galope de los renos. El hombre primitivo toma el hacha de sílex tallado y se va adentrando en la bruma: va de caza. Quizás regrese mal herido, descorazonado y hambriento, porque para poder sobrevivir ha de luchar con animales

monstruosos y disputar el fruto de su proeza con tribus enemigas.

Más tarde, el hombre conquista el fuego, primer elemento de progreso; mejora sus instrumentos y utensilios; construye viviendas y se estaciona, al menos temporalmente. Un clima frío y seco reemplaza los calores húmedos del primer período: surge entonces la civilización de los cazadores de renos, perpetuada en el arte de las cavernas. Los grabados y relieves de las cuevas de Lorthet y Touc d'Audoubert y los bisontes pintados en los muros de la cueva de Altamira, creaciones de extraordinario realismo dinámico, nos muestran al hombre organizado socialmente después de haber solucionado el problema de la conservación de su propia vida.

En el suelo de algunas de estas cavernas existen huellas circulares, plasmación milenaria de danzas litúrgicas. Y aquí es preciso detenernos un tanto porque nos encontramos en presencia de los primeros testimonios de la preocupación religiosa, origen evidente de las artes.

Magia musical.

Ante el magno misterio de los fenómenos naturales, ante la luz del sol y la tempestad nocturna, ante los vientos y la lluvia, ante el prodigio de la gestación vegetal y ante el presentimiento del cataclismo geológico, el hombre primitivo reacciona, ora en sentido de simpatía, ora en vértigos de dolor y de espanto. Incapaz de explicar los fenómenos que le son favorables o de evitar aquéllos que son causa de su desasosiego o su desgracia, anima la naturaleza, atribuye personalidad real a las fuerzas físicas y puebla el mundo de dioses, semidioses y superhombres.

Un conjunto de prácticas, ensalmos y ceremonias extrañas permitió al hombre prehistórico —así lo creyó al menos— obrar sobre los poderes ocultos para apaciguarlos esquivando sus rigores o para hacerlos propicios a su bienestar. Tal la magia, primer sistema religioso de pueblos en vía de formación.

Oraciones colectivas pronunciadas en coro por la tribu originan las primeras inflexiones rítmicas y melódicas de la

voz humana: surge así el canto, trasunto de ciertos estados de ánimo que la palabra es incapaz de traducir con eficacia.

Los gritos inarticulados emitidos por los primeros pobladores de la tierra se transforman y dulcifican lentamente en un largo proceso de diferenciación. Y a medida que estos sonidos guturales van impregnándose de contenido ideológico, la palabra, en cuanto sonido organizado, va apareciendo lentamente.

Pues bien: de la palabra al canto media un proceso semejante. Siempre he creído que el hombre cantó obedeciendo al imperativo de la primera emoción estética.

El espíritu humano, niño aún, maravillábase de sus propias conquistas, e incapaz de interpretarlas científicamente, las solía divinizar. La palabra y el canto revistieron entonces un profundo significado, en cuanto atributos propios de dioses y de superhombres. De aquí el que la palabra cantada desempeñara importantísimo papel en la liturgia mágica y el que se atribuyeran a la música poderes sobrenaturales.

Nuestros idiomas conservan aún ciertas palabras, índices expresivos del origen mágico del arte de los sonidos: *encantamiento* y *encanto* entre innumerables.

Los relatos hebreos y las fábulas griegas nos muestran, ora al pueblo escogido derribando los muros de Jericó al simple clamoreo de las trompetas; ora al hijo de Apolo deteniendo, a los sonos de su lira de oro, el curso de los ríos. Los poemas de Homero y las tragedias de Eurípides, las letras latinas, las tradiciones y cantares de la edad media y los apólogos orientales abundan en sugerentes testimonios del imperio que sobre los dioses y los hombres, las bestias y las cosas, tuvo la música en tiempos en que la humanidad poseía aún la exquisita e incomprensible tendencia a engañarse voluntariamente para encontrar la verdad a través del mito y de la fábula.

De las prácticas de la magia, el hombre pasó a los cultos y religiones socialmente organizados; y de las antiguas cosmogonías, a la contemplación directa de la naturaleza. En sucesivos desarrollos, las artes plásticas continuarán enfocando el objetivo natural para interpretarlo o para estilizarlo. Las artes fonéticas, por el contrario, ahondarán cada vez más en la psicología del sujeto.



Primeros instrumentos.

A no dudar, los primeros instrumentos musicales inventados por el hombre fueron los de percusión: tambores, címbalos y gongs con que se estructuraron rítmicamente las danzas religiosas.

Y es delicioso imaginar una mañana en que el hombre cortó la caña hueca, sopló en ella y produjo el primer sonido musical. Auras germinales acariciaron entonces su rostro y el milagro melódico rejuveneció su espíritu. Llevado del entusiasmo, preparó otros carrizos y se maravilló al diferenciar los variados sonidos que suscitaban en ellos su aliento. Luégo, hubo de ordenar los primeros, de mayor a menor, uniéndolos con cera o atándolos con lianas delgadas y flexibles. Así embrujó Tubal a su tribu imitando en la siringa el canto de las aves policromas.

Y al atardecer de un día de verano, tras la canícula propicia al amor, la partida de los guerreros. Bordean precipicios, descienden a los valles y cruzan a nado el río anchuroso y profundo. Después, el combate. Y de pronto, un gran silencio que viaja hacia el horizonte y se dilata en torno a la muerte. Con el arco tenso, un guerrero se adelanta. La flecha, frustrado el golpe que hace brotar grito y sangre, se pierde en la sombra y la cuerda del arco queda vibrando. Un sonido musical riela entonces sobre el silencio, y el arma del guerrero se transforma en la lira de cinco cuerdas.

La música en la antigüedad.

La historia musical de los antiguos pueblos orientales ha sido estudiada por sabios investigadores europeos. Empero, el arte oriental pertenece a un ciclo cerrado, ajeno casi por completo a la cultura de Occidente. A excepción del pueblo judío, cuya música influyó en la formación del canto llano, los aportes artísticos de Oriente fueron asimilados y transformados por el genio del pueblo griego, punto de partida de nuestra historia espiritual.

Sachs, eminente musicólogo alemán, logró descifrar un documento babilónico escrito en signos cuneiformes sobre

una plancha de ladrillo. Trátase, al parecer, de un acompañamiento de arpa en sistema pentatónico, escala defectiva de cinco sonidos. De los persas, herederos de la cultura asirio babilónica, subsisten documentos iconográficos de gran importancia: en uno de éstos, un coro de mujeres y niños es acompañado por flautas, salterios y flautas dobles.

Pequeño en la prosperidad, grande y fecundo sin embargo en medio de las vicisitudes de su historia, el pueblo hebreo conservó sus tradiciones más preciadas por medio de cantos transmitidos de padres a hijos. Basta una lectura superficial de los libros del antiguo testamento para derivar numerosos ejemplos de la importancia que el pueblo escogido concedió al arte musical, ligado por entonces en íntimo consorcio con las más elevadas manifestaciones de su lírica, religiosa y erótica a un mismo tiempo.

Arpas, laúdes, flautas, oboes, timbales y trompetas acompañaron el canto de los Salmos y las danzas religiosas. David solía bailar en torno al arca de la alianza, entonando sus magníficas plegarias y acompañándose de la lira. Gigantescos conjuntos instrumentales y vocales intervinieron, mil años antes de Cristo, en las fiestas de la dedicación del templo salomónico.

A partir de las investigaciones de Jedelshon, cantor de Jerusalén, ha quedado definitivamente establecida la influencia del arte judío en la formación del canto de los cristianos primitivos. Los trabajos de este moderno musicólogo confirman las observaciones hechas por Filón de Alejandría a comienzos del siglo I de nuestra era.

Grecia, pueblo sonoro.

Cinco centurias antes de Cristo, el pueblo griego —síntesis afortunada de diferentes razas, crisol de antiguas civilizaciones— fundamentó la cultura de Occidente.

Creadores y sistematizadores a la vez, los griegos legaron a la humanidad un patrimonio intelectual y artístico admirable por su contenido e insuperable por su forma. Tema de vastísimas proporciones éste del helenismo, cantera inagotable de motivos que hace ya veinticinco siglos explotan pensadores y artistas.

Precisa aquí un esfuerzo de voluntad para circunscribirse al tema principal, dando de mano a los innumerables aportes estéticos e intelectuales de que nuestra civilización es acreedora a los pueblos de Grecia.

De otra manera, esta conversación sobre el arte de los sonidos se prolongaría indefinidamente en delicioso ambular por los planos más elevados del espíritu. De poder hacerlo así, hablaría aquí sobre esa milagrosa arquitectura que inspiró a Renán la página más bella escrita en lengua francesa: la Oración sobre la Acrópolis; aludiría a la estatuaria, plasmación de la serenidad de los dioses, de la belleza sensual de Afrodita y del ímpetu estremecido de la Victoria. Con morosa delectación comentaría la tragedia de Esquilo y de Sófocles, las odas de Safo y los idilios de Teócrito. Y procuraría, finalmente, dibujar un panorama de la ciencia moderna en función de las proféticas doctrinas de filósofos y matemáticos griegos.

La eficacia estética del helenismo en nada mengua con el correr de los tiempos, porque a medida que se ahonda más en su contenido, descúbranse nuevas y maravillosas facetas. Las *Canciones de Bilitis*, de Pierre Louys; *La Sonrisa de Atenea*, de Henri Bonnier; *Enlutada se torna Electra*, de Eugenio O'Neil; *Ifigenia en Táuride*, de Gluck; *Penélope*, de Faure; *Dafnis y Cloe*, de Ravel; *Las dionisiacas*, de Schmitt: he aquí, entre innumerables, otras tantas obras maestras de la palabra o del ritmo sonoro inspiradas en el arte luminoso y profundo de los griegos.

La historia de Grecia, dividida en tres períodos, puede estructurar algunas consideraciones en torno al arte musical helénico, cuyos orígenes corresponden a los tiempos fabulosos en que Apolo, dios de la luz, lo inventó para recreo de las Musas. Antiguas leyendas relatan las proezas líricas de Orfeo, su hijo. Y los ensalmos de Arión y de Anfión. Este último construyó los muros de Tebas a los sonos de su lira: obedientes al poder de los sonidos, las piedras se superpusieron por sí solas en la muralla ciclópea.

Con la guerra de Troya y las epopeyas de Homero se inician los tiempos heroicos. Los rapsodas, poetas cantores, recorrieron las provincias griegas, las islas del Egeo y las colo-

nias del Asia occidental. Con el advenimiento de los tiempos históricos, la música se socializa y se convierte en arte nacional. Filósofos y literatos, matemáticos y legisladores se ocupan de ella, ora para investigar sus orígenes o aprovechar sus recursos expresivos en la representación de las grandes trilogías dramáticas, ora para fijar su valor educativo o para precisar las leyes fundamentales de la acústica.

Pitágoras de Samos descubre el origen físico del sonido musical y las leyes de la consonancia. Aristógenes de Tarento afirma que el hombre encuentra instintivamente la escala diatónica de siete sonidos, y Platón observa profundamente en sus Diálogos: “El ritmo y la armonía poseen en grado sumo el poder de penetrar en las almas, de apoderarse de ellas y de dotarlas de belleza...”

Estudio especial y detenido merecería la tragedia en cuanto manifestación estética que ligó estrechamente la música y la poesía. En la *Electra* de Sófocles, por ejemplo, la protagonista comienza declamando su infortunio acompañada por las flautas; luégo, dialoga con el coro de doncellas argivas, que canta también. Con recitativos intermedios entre la palabra y el canto, acompañados por instrumentos de viento o de cuerda, se insinuaron estados de duda y de ansiedad.

Poseyeron los griegos un sistema modal de extraordinaria riqueza. A partir del segundo renacimiento italiano, los compositores europeos emplearon solamente los modos mayor y menor, es decir, dos únicos sistemas de escalas, rotundas las primeras; melancólicas y evocadoras las últimas. Los griegos conocieron y emplearon ocho modalidades diferentes adecuadas a la expresión de los más variados matices del sentimiento. Y esto solamente dentro del género diatónico, es decir, de aquél cuyas escalas están compuestas de tonos y de semitonos, distribuidos conforme a un plan determinado que varía con cada modalidad. Uno de los progresos más notables que haya realizado la música a partir de la segunda mitad del siglo XIX, consiste en el retorno a las modalidades griegas, de donde la creación de melodías y partituras asombrosamente ricas en matices expresivos.

Distinguieron los griegos la música vocal acompañada de la música instrumental pura. Conjuntos de voces acompaña-

das por instrumentos de cuerda (cítaras, monocordios y liras) recibieron el nombre de *citarodia*. En la *aulodia*, por el contrario, al canto se unían los instrumentos de viento (aulos— especie de cornamusa— flautas y siringas).

Y es admirable constatar que los griegos poseyeron conjuntos integrados exclusivamente por instrumentos de cuerda, remoto antecedente de nuestras orquestas de cámara, y verdaderas bandas o fanfarrias de instrumentos de viento. Estos conjuntos recibieron, en su orden, los nombres de *citarística* y de *aulística*.

El genio griego supo embellecer todos los actos de la vida: después de las comidas, los comensales —acompañándose de la lira— solían recitar un poema. Cada uno de ellos entonaba una estrofa. Entre los helenos el auge social de la música llegó al punto de que la ignorancia en materia musical fue considerada como un signo de inferioridad mental. *Amousikos* fue por entonces un calificativo equivalente al nuestro de analfabeta.

Tres ciclos históricos.

Las civilizaciones paganas sucumbieron al empuje de una gran esperanza que atravesó la tierra pregonando la muerte del gran Pan y anunciando el reino de los discípulos de Jesús. Con la era cristiana se inicia un nuevo paisaje histórico: la edad media, época de inquieto laboreo espiritual, enorme y delicada al decir sugerente de Verlaine.

Pues bien: desde los primeros siglos del cristianismo hasta nuestros días, la historia musical puede dividirse en tres épocas: la monódica, la polifónica y la instrumental. (V. D'Indy).

Corre la primera desde los tiempos apostólicos hasta el siglo XII: en ella predomina la palabra cantada. Conjuntos de muchas personas interpretaban al unísono una misma melodía. El canto llano o gregoriano y la canción popular surgen entonces en toda su espontánea belleza.

Una segunda etapa se inicia hacia el siglo XI y culmina en pleno renacimiento europeo. Predomina también la palabra cantada, la música vocal. Pero surge la emisión simultá-

nea de varios sonidos o de varias melodías que, al combinarse, producen la armonía del conjunto.

Con el renacimiento italiano se inicia el tercer ciclo. El empleo de los instrumentos musicales, gracias a sucesivos perfeccionamientos mecánicos, se generaliza; aparecen nuevas formas sonoras, nuevos estilos y procedimientos.

Y así, las voces, que durante las épocas monódica y polifónica cantaron *a capella*, es decir, sin acompañamiento, se unen a los instrumentos a partir del siglo XVII.

Epoca monódica: canto llano.

Una ojeada general sobre la época monódica —siglos I a XII, aproximadamente— me permitirá exponer algunas de las características del canto llano o gregoriano, índice de un místico ideal colectivo.

Es el canto llano una melodía libre cuyas notas no están sometidas a un ritmo estricto ni a una duración o a un compás susceptible de medirse a la manera de nuestra música moderna, porque obedece únicamente a los acentos, a la cantidad de las sílabas y, en general, a las características prosódicas del idioma latino, lengua universal del cristianismo a partir del siglo IV.

Siendo el lenguaje un vehículo natural del canto, los primeros cristianos —judíos convertidos— adoptaron para los usos de su liturgia las melodías hebreas. Cuando la nueva fe se extendió por la Grecia, el arte musical helénico estructuró y modificó profundamente el repertorio religioso. Finalmente, la lengua romana determinó una nueva transformación: los fieles cantaron entonces ciñéndose al texto latino.

Cantarás como pronuncias, cantarás de la manera que hablas: tal la fórmula más segura para la interpretación del canto llano, en que la diferente acentuación y duración de las palabras son la única pauta a que obedecen los accidentes rítmicos y melódicos.

Las primeras cantinelas son sencillas, severas: a la emisión de cada sílaba del texto se aplica un solo sonido. A comienzos del siglo VII, san Gregorio Magno codifica las melodías conocidas hasta entonces en una colección que ha sido

llamada Antifonario gregoriano, de donde el nombre que también ha recibido el arte vocal de los antiguos cristianos. Comienza entonces un período de esplendor en que el estilo adornado reemplaza al silábico, lo que vale decir que cada sílaba del texto se vocaliza sobre varios sonidos diferentes.

El canto gregoriano comienza a decaer a partir del siglo XIV y es restaurado, en toda su pureza, gracias a los admirables trabajos de reconstrucción histórica y de interpretación estética realizados a mediados del siglo pasado por Dom Mocquereau y Dom Pothier, benedictinos franceses de Solesmes.

No es fácil para los auditorios modernos, habituados a formas más objetivas y efectistas, catar, en toda su purísima inspiración, la belleza de las melodías gregorianas. Conviene recordar que el canto llano es el equivalente sonoro de la catedral gótica, de la sonrisa indefinible de sus apóstoles y vírgenes y del espíritu que encendió en vivo fuego de amor al Poverello de Asís.

Epoca monódica: canción popular.

Al lado del sentimiento religioso coexisten múltiples estados de conciencia. A nuestro paso por el mundo surge la alegría de vivir, y a pesar del dolor, de la enfermedad y de la muerte, el hombre encuentra en su propia existencia motivos y ocasiones de júbilo.

Las multitudes, como los niños, suelen traducir directamente sus emociones: el canto y la danza pierden paulatinamente su antiguo carácter religioso y pasan al dominio popular y profano.

A este proceso contribuyó el rechazo que las artes del movimiento sufrieron en la liturgia cristiana: para poder danzar, los pueblos de la edad media compusieron pequeñas canciones, derivadas en un principio de ciertas melodías gregorianas fáciles de acondicionar a un texto profano. Estas melodías se transforman rápidamente, ajustándose a un ritmo sí métrico, a un aire de danza.

Nace así la canción popular, en que una melodía única era cantada al unísono por una o por muchas personas. A cada estrofa del texto se aplicó la misma frase musical: entre

estos *cuplés* se intercaló un estribillo, es decir, una vocalización sobre sílabas sin sentido ideológico o sobre un verso siempre igual.

Esta alternación de *cuplés* y de estribillos es la característica más señalada de la canción popular, que evoluciona rápidamente en los siglos XI, XII y XIII independizándose de la danza y acomodándose a la expresión del sentimiento individual de sus anónimos creadores: *bardos* y *druidas* entre los antiguos celtas; *troveros* en el Languedoc; trovadores en el norte de Francia y *Minnesanger* en los países germánicos.

Dentro de la canción popular cabe distinguir bellísimas variedades: canciones narrativas, emparentadas con romances y relatos de gesta; canciones de circunstancias, aplicadas a la celebración de todos los sucesos de la vida cotidiana; canciones de oficio, verdaderos himnos entonados por los gremios obreros y a cuyo son acompasado solía verificarse el trabajo colectivo y, en fin, canciones de soledad, expresión lírica de los sentimientos que embargan al hombre aislado en medio de la llanura o de la montaña, perdido en la obscuridad de la noche o rodeado por el horizonte circular de los mares.

La copla española —la andaluza principalmente— es una variedad de la canción popular. Miniatura sonora en que acendran los dolores y las alegrías de un pueblo. El arte de la copla, recibido en herencia por las comarcas indo-españolas, comienza a fructificar en la obra de eruditos compositores americanos.

El renacimiento polifónico.

Hacia el siglo XI, la inquietud del hombre comienza a buscar nuevos procedimientos para cantar en conjunto, de donde los primeros ensayos para entonar a un mismo tiempo tantos sonidos diferentes como cantores o grupos de cantantes haya. Comienza el ciclo polifónico, etapa revolucionaria de grande importancia en la historia musical.

A las melodías del ciclo gregoriano y de la canción popular síguense los primeros ensayos armónicos, en que la música se toma en su sentido *vertical*. Aquí ya no se trata de



una simple sucesión de sonidos, sino de una progresión de grupos de sonidos simultáneos: acordes o intervalos armónicos.

Las diafonías, los falsos bajos, los discantos y cánones constituyen las principales etapas de esta transformación artística. Pero en todas estas formas polifónicas primitivas prima una voz encargada de interpretar la melodía principal, llamada *cantus firmus*. Las otras voces o coros se limitan a reproducir esta misma melodía, pero a una distancia musical de tercera o de quinta respecto al *cantus firmus*. Hasta aquí, tenemos *polifonías*, pero no verdaderas *polimelodías*.

Esta evolución prosigue por derroteros sorprendentes, porque los compositores ahincan su afán en la factura de obras que consten de tantas melodías cuantas voces o grupos de cantantes intervengan. Las diferentes partes, al ser cantadas simultáneamente, producen la armonía del conjunto.

Pero solamente hacia el siglo XIV encontraron los músicos las reglas y procedimientos para elaborar estéticamente esta clase de obras: el *contrapunto*, ciencia musical cuyo perfeccionamiento —que tuvo lugar en la siguiente centuria— es causa inmediata de una prodigiosa floración de obras maestras.

La música polifónica continúa siendo, a la manera del canto gregoriano y de la canción popular, interpretada por voces *a capella*. Pero se diferencia de la monodía por su estructura contrapuntística —diferentes melodías superpuestas y simultáneas— y por su ritmo, sujeto a medida numérica, es decir, proporcional y periódico.

Géneros polifónicos: el motete y el madrigal.

El repertorio polifónico puede clasificarse en dos grandes sectores: el religioso y el profano. Al primero pertenecen las obras escritas para el servicio litúrgico de la iglesia (misas, salmos, oficios de difuntos, oficios especiales de semana santa y motetes). Al segundo, el madrigal, que hacia el siglo XVI se subdivide en dramático y acompañado.

La forma más característica de la polifonía sagrada es el motete, cuyo texto latino da pie al compositor para ajus-

tar fielmente a cada frase del texto un período musical. En el motete, todas las voces tienen igual importancia.

En el madrigal acompañado van interviniendo cada vez más los instrumentos musicales. En mi segunda conversación narraré a ustedes cómo los instrumentos desplazan poco a poco a las voces, de donde el madrigal acompañado da origen a los géneros instrumentales modernos: la suite o partita, la sonata, la sinfonía y el concierto.

En el madrigal dramático las voces continúan interviniendo *a capella*. Canciones galantes, quejas de amor, elación lírica del espíritu en busca de belleza los unos; imitación ingeniosa de gritos, rumores y ruidos los otros. Reciben estos últimos madrigales el nombre de canciones pintorescas o descriptivas, en que gracias a diversos recursos onomatopéyicos se imitan las voces y pregones de la ciudad, el canto de las aves, el ruido de las armas y los rumores de la naturaleza.

A diferencia de la época monódica, ciclo de producción anónima, los nombres de los polifonistas nos son conocidos casi en su totalidad. Asimismo la mayor parte de sus biografías. Las corrientes populares entroncan también con el arte novísimo y surgen bellas canciones con texto escrito en lengua nacional.

Escuelas y maestros de la polifonía.

La tarea del expositor se hace cada vez más difícil al enfocar la historia del renacimiento musical. En estas conversaciones, como es obvio, es necesario prescindir de muchos nombres gloriosos, de muchos capítulos de profundo interés, para poder presentar un panorama evolutivo total, muy esquemático en verdad.

Los polifonistas —*polimelodistas*, diríamos mejor con Gedalge— pueden catalogarse en tres diferentes escuelas: franco-flamenca, italiana y española (Siglos XV a XVII).

Pertenecieron a la primera Okeghem, apellidado por sus contemporáneos “luz y tesoro del arte;” Josquin des Pres, autor de deliciosas canciones y de severos motetes; Clemente Jannequin, uno de los creadores de la canción descriptiva, género a que pertenec su célebre fotografía sonora de la bata-

lla de Marignan; los madrigalistas Villaert y Arcadelt, de grande importancia en la historia de la polifonía italiana; Claudio Goudimel, maestro de Palestrina, y Orlando Lassus, genio fecundo, maravilloso talento. Compuso este maestro más de 2.000 obras en que brilla un estilo claro, emocional y sólido: canciones francesas y alemanas, madrigales y música de iglesia. Incansable viajero, muere Lassus en Alemania a fines del siglo XVI, víctima de enfermiza melancolía.

Las corrientes estéticas del Renacimiento crearon un tipo de pensador y de artista internacional: casi todos los maestros de la escuela franco-flamenca, aunque nacidos en Bélgica, en Holanda o en Francia, irradiaron por Europa en fecunda peregrinación.

La polifonía floreció en Italia con inusitada grandeza. En Roma brilló Perluigi da Palestrina; en Venecia, Giovanni Gabrieli, maestro de Enrique Schutz, compositor alemán que anuncia en su obra a Juan S. Bach. Por la elevación y majestad de sus concepciones, por el sabio manejo de las posibilidades de la voz humana y por su técnica, original y sobria a un mismo tiempo, Palestrina encarna las tendencias más significativas del arte latino: limpidez, espontaneidad y euritmia.

En 1526 nació Giovanni Perluigi en Palestrina, villa italiana, de donde el patronímico con que se le distingue en la historia del arte. Fue maestro cantor en su primera juventud. Llevado a Roma, desempeñó diversos cargos en capillas basilicales. Muere en 1594 dejando un repertorio inmortal: 93 misas, 179 motetes, salmos, lamentaciones y madrigales.

Su discípulo Giovanni María Nanini, compositor de la escuela romana, le siguió muy de cerca. Dos momentos estelares cabe distinguir en la vida de este último maestro: aquellos en que dio forma a sus motetes *Hodie Christus factus est* y *Difussa est gratia*, vitral de emociones en que el amarillo y el violeta nimbaban el retablo de navidad y el rostro virginal de María.

El genio español encuentra en Tomás Luis de Victoria personificación arquetípica. La vida de este gran compositor —paisano y amigo de Teresa de Jesús— oscila entre dos fechas inolvidables: 1543-1611.

Supongamos, por un momento, que a la euritmia de fray Luis de León se añadiera la mirada misteriosa y profunda del Greco y el encendido gravitar de san Juan de la Cruz por las esferas del amor, y que para plasmar este divino complejo recurriéramos al arte musical. Sería entonces preciso allegarse a la obra de Tomás Luis de Victoria, panorama sonoro de la España hiperestesiada y penitencial del siglo XVI.

Podemos encontrar creaciones de excelsitud estética y de eficacia emocional equivalente al *O vos omnes* de Victoria: así la Novena sinfonía de Beethoven, así la *Pasión según San Mateo* de Juan S. Bach, así el *Requiem* de Fauré. Inútil sería, sin embargo, buscar manifestaciones que le superen en valor intrínseco, en virtud expresiva, en forma acabada y perfecta.

